

una ciudad entre dos océanos

¿De qué se habla cuando se habla de “Música urbana”?

10.12.2023



The Beatles en una sesión fotográfica de 1968

De la oposición "Urbano-Rural" a la "aldea global", y más…

El concepto que se desprende de la oposición "rural-urbano" o "urbano-rural" atraviesa las diversas disciplinas científicas -las mentadas "ciencias sociales", como la sociología, la historia, la antropología, la etnología, su derivada la musicología, los llamados estudios culturales- y viene de muy lejos, desde por lo menos la primera mitad del siglo XIX. En cierto tiempo, lo rural denominaba lo tradicional y agrícola, y lo urbano lo moderno e industrial, y cada uno de estos fueros con algún correlato cultural. Más tarde se pensó lo urbano/rural como un "continuo" entre ambos universos.

En la sociedad globalizada de finales del siglo XX, con la irrupción de internet y de la informática copando nuestra cotidianidad, comenzó hablándose de "aldea global", en tanto que hoy ya nos percibimos como una gran urbe planetaria. Fíjense que ya dejó de hablarse de "Primer Mundo" y de "Tercer Mundo", obviamente no porque hayan cambiado las condiciones objetivas de dominación de unas naciones sobre otras, pero su frecuencia en el lenguaje cotidiano ha mermado

notoriamente. "El sur también existe" cantaban Serrat y Benedetti, llevando esa dominación a una oposición equivalente Norte - Sur.

Música ciudadana, música urbana: tango, folklore, rock, clásico

Cuando en los '80 se hablaba de "música urbana" o "canción urbana" (no recuerdo el uso de estos nombres en los '70, al menos no de forma extendida) tal vez sobrevivía allí el perfume de ese criterio de *localización espacial, física,* de un determinado fenómeno cultural, tal vez semejante al de "música ciudadana", aplicado al tango puntualmente y con invocación general, aunque para los que vivimos en las provincias dicha expresión inequívocamente hacía referencia a Buenos Aires, como "La Ciudad" por antonomasia en oposición a un "Interior" que -más allá de algunas importantes capitales- encarnaba lo "rural", "el campo", y en consecuencia, *el folklore*. Sí hay que decir, respecto de sendas denominaciones -una más genérica y la otra que aporta precisión en la forma- que en la música popular del mundo la *forma canción* es indiscutiblemente dominante, pero siempre hay un porcentaje de música instrumental o melódica/vocal sin texto.

Pasarían décadas para que el tango fuera interpretado por músicos de (y en) las provincias de manera relajada y sin sentirse *extrapolados culturales*. Lo natural aquí eran la zamba, la chacarera, el chamamé y el carnavalito, en ese orden, y dichas especies (tanto musicales como coreográficas) en claro predominio sobre la cueca y la chaya, la tonada cuyana, y de origen norteño, el huayno, el bailecito, la vidala y la baguala.

Sin embargo, quien escribe esta nota ha leído numerosos reportajes a referentes del rock porteño, el rock de los que viven en Buenos Aires, aquellos nombres de pioneros, como el de **Litto Nebbia, Luis Alberto Spinetta y Charly García**, y ha advertido el lugar de importancia otorgado al folklore en sus primeras experiencias como oyentes e intérpretes de música. Tal vez hemos escuchado más tango en **Charly**, más folklore en **Nebbia**, en **Spinetta** las dos cosas, mientras que **Fito Páez** es quien ha lucido dosis más equilibradas de ambas fuentes, pero es un hecho común a los mencionados el haber sido compositores elegidos por **Mercedes Sosa**, la gran tucumana, la voz paradigmática del folklore argentino ("la Pachamama" - como escuché cierta vez que la llamaba alguno de ellos), además de compartir una visible amistad.

Precisamente, es **Mercedes Sosa**, la gran intérprete, la voz mítica de toda Latinoamérica, la que encarnó la intuición oportuna y urgente a la vez de *ser una y diversa en el espacio de hibridación cultural que eran nuestras ciudades ya en el siglo XX.*

A qué voy con todo este rodeo. Ya se los voy a aclarar. Porque falta una pata, y la voy a traer a través de un texto que escribí para prologar un libro de Audioperceptiva, a continuación.

"Horizontalidad de belleza interminable": de Yupanqui a The Beatles, pasando por Albinoni

"(...) En los tiempos en que yo era un temprano estudiante de guitarra, a los 8 años, "sabía música" el que sabía leerla, como si la música fuera primero texto (una "grafía") y luego sonido: la verdad es todo lo contrario. Y la escritura era el saber de un selecto y escaso grupo de "iniciados" (en el sentido medieval de los que han sido introducidos en una sociedad secreta, o en el conocimiento

de una cosa secreta), como así también sucedía con la "ARMONÍA" -así, con mayúsculas-, que era asimilada con una disciplina cuasi hermética y de altos claustros universitarios.

Por suerte, la música ya había impactado en nuestros oídos y desde allí derechito a nuestras almas, apoderándose de nuestras emociones y sentimientos. La música popular, particularmente, nos hizo llegar **Los Fronterizos, Los Chalchaleros**, **Julio Sosa** y **Yupanqui** en paralelo a **The Beatles**, **The Rolling Stones**, **Chico Buarque** y **Simon & Garfunkel.** Y los cancioneros nos acercaron una armonía "con minúsculas" que era -oh sorpresa- igualmente maravillosa. Claro, era la época donde reinaba la dicotomía **Arte Mayor/arte menor**, **Música Culta/Música Popular**, grieta que no existía en la comunidad de los que simplemente escuchábamos con placer, porque allí todo era una horizontalidad de belleza interminable, donde podía tranquilamente convivir una canción de **Paul McCartney** con el Adagio de **Albinoni.**"

No podía dejar de aludir a la ***música clásica*** y a **The Beatles**, ésta última la pata que faltaba: a más de 50 años de su separación como grupo y de haber creado una música maravillosa -vigente hoy como si la hubieran grabado ayer mismo- desde las simples canciones de amor de su primera época a su etapa de encierro y experimentación en los estudios de grabación, tomando esta etapa desde antes de "*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band"*, del año 1967 -habitualmente tomado como punto de partida de dicho periodo- es decir, tomándolo desde el álbum *"Revolver"*, de 1966, tan sólo un año antes, que contiene canciones como "*Taxman", "Eleanor Rigby","I´m only sleeping", "Here, there and everywhere", "Yelow submarine", "For no one", "Doctor Robert", "Tomorrow never Knows",* entre otras. La sola lectura de los títulos -para alguien medianamente conocedor de la música de **The Beatles**- describe ya la variedad estilística y de procedencias de su música: el folk inglés, el blues y el rock'n roll norteamericanos, la música "clásica" europea (que genéricamente designa algo de lo clásico propiamente dicho, algo del barroco y del romanticismo), el ragtime, el vodevil y el music hall de los años 20, y hasta la música experimental de comienzos de siglo XX).



Mercedes Sosa (Foto: Fundación Mercedes Sosa)

Los inventores de la fusión salieron de Liverpool y Mercedes los siguió

Es que los Beatles son los constructores prácticos del concepto de ***fusión*** en la música popular del mundo, los que la naturalizaron. Ellos nos propusieron una música tal que al escucharla **sí o sí** nos hizo incorporar la escucha abierta, diversa, libre. **Spinetta** y **Charly** mamaron allí esa fusión de músicas y esa apertura auditiva que luego ejercieron desde su propia música, naturalmente. Lo mismo podemos decir de **Caetano**, de **Djavan**, de **Litto Nebbia**, **Raúl Carnota**, **Stevie Wonder**, **Rita Lee**, los grupos de rock sicodélico y de rock sinfónico de la propia Inglaterra, y los del todo el mundo -ésta lista es verdaderamente interminable- incluso los negros afroamericanos enrolados en el blues y en el jazz se sintieron contenidos en su música.

En este sentido, vienen a mi memoria dos hechos que tienen que ver con los 4 de Liverpool, uno por la negativa y otro por la positiva; el primero es una anécdota de **Alfredo Ábalos**, cantando en el Festival de Cosquín: siempre prologaba sus interpretaciones, por lo general en los gatos o en las chacareras, con alguna diatriba nacionalista y de defensa de la música criolla, entonces, el "Gordo", gran cantor, dueño de una voz resonante y expresiva -seguramente sintiéndose en el mejor lugar para decirlo- largó la frase "*…¡qué me vienen con los "Bitles"*!, generando la risueña aprobación de cierto público de las plateas y populares.

El otro hecho es referido a **Raúl Carnota**, otro gran cantor, además de un gran compositor: en la introducción de su canción *"Pecado de juventud"* cita el comienzo de *"Here comes the sun"* de **George Harrison**, llevándola a ritmo de chacarera, como síntesis nostalgiosa de su juventud y su presente de folklorista. Identificación por la negativa en un caso, por la positiva, en el otro, pero identificación al fin.

Y **Mercedes Sosa** hizo lo propio: volvió del exilio en 1982 -se había ido amenazada por la triple A- y llenó el Teatro Ópera de Buenos Aires no sé cuántas veces, y lo más importante, cantó canciones de **Yupanqui** hasta **Charly García**, pasando por **León Gieco**, **María Elena Walsh**, **Piero**, y hasta *"Los Mareados"*, de **Cobián** y **Cadícamo**, junto a **Rodolfo Mederos**, en un tiempo donde semejante heterodoxia era temeraria. Ella no componía, pero quién podría negar que sus interpretaciones, sus versiones, nos proponen subrayados, fraseos, gestos, que enriquecen las líneas melódicas o enfatizan las imágenes de la poesía que aquellas transportan. Pero al margen de esto, lo que me importa señalar es su **visión anticipada de lo que estaba pasando en la cultura, esto de la confluencia de formas, estilos y géneros, esto de la fusión**. Siempre deberemos reconocerle a Mercedes este abrir la puerta.

Fusión que no es sólo **Spinetta** componiendo la zamba "*Barro tal vez*" -que nos retrotrae a sus tiempos de adolescencia, a búsquedas tempraneras cuando aún ni se hablaba de fusión- sino a versiones que son "relecturas" desde orgánicos instrumentales ajenos al folklore, como *"El arriero va"* de **Yupanqui** y por **Divididos**, con *batería, bajo y guitarra eléctricos, y un estilo vocal "no folklórico"*, es decir que la fusión, además, aparece en la instrumentación y en el tratamiento o el "arreglo" que los músicos proponen.

Otro ejemplo es el **Cuchi Leguizamón**, en cuyas zambas, por ejemplo, aparecen los acordes abiertos del jazz, y una técnica de contrapunto vocal predominante (no absoluto), con ritmo en movimiento paralelo, pero con interválicas de 2das, 4tas y 7mas, tensiones que no se escuchaban en el tratamiento tradicional de las voces del folklore.

Lo urbano, la diversidad, la mezcla, la hibridez y la fusión

Y es que, finalmente, hoy lo urbano designa la diversidad, la mezcla, la fusión. Ya no es el espacio por sí mismo, ya no es el *aquí* que condiciona, que limita, aunque tal vez sí **la unidad espacial para dicha diversidad.** Recuerdo cuando **Juan Carlos Ciallella**, el pianista sanjuanino radicado en Córdoba -el fundador y primer coordinador de la carrera de música popular de la **Universidad Nacional de Villa María**- nos contaba la "bomba" que había sido para los músicos de su generación la aparición de los Beatles, ellos que venían integrando la orquesta de jazz que reunía el piano, el contrabajo, la guitarra eléctrica, la batería + una larga fila de vientos, y de pronto estos 4 tipitos con tres voces, dos guitarras, bajo y batería imponían en el planeta un orgánico reducido y así comenzaban a hacer una música que atraparía la atención del mundo. Demostraron que era posible hacer música con esa paleta mínima. Esto define también un rasgo de la música urbana.

Urbano es tocar un rock con una guitarra criolla (o española, como quieras llamarla) o una chacarera con una guitarra eléctrica; es cantar "una tonada" (como le gustaba decir al "*Flaco*") y ponerle letra, o sumarle al orgánico de rock la tecnología electrónica y los ensambles de vientos y cuerdas, como **Lisandro Aristimuño**, es armonizar voces en consonancias de 3ras y 6tas o lanzarse al contrapunto vocal endemoniado del **Dúo Salteño** y el **Cuchi Leguizamón** y cerrar una zamba "conquistando" una segunda menor en el acorde final; es ir del pasado al presente y viceversa en un vaivén eterno, tanto al escuchar música como al gestarla; es escuchar discos clásicos de todos los géneros y los últimos álbumes de viejos referentes (los que sobreviven) y a los nuevos artistas; para mi generación es, además, acceder al álbum tipo "conceptual" -como era en los 70, en la época del rock sinfónico- conviviendo con la "*playlist*" de **Spotify** (aquella que no remite al carácter "nostalgioso", histórico) sino la que reuniendo los artistas por género no nos ayuda a dibujar el perfil de cada uno, sino más bien que establece "manadas" por la sola pertenencia a una coyuntura de la industria y a sus intereses; urbano es la banda de rock que ensaya ruidosamente cerca de tu casa y la orquesta municipal o provincial que te propone conciertos más clásicos, más populares o que intentan lo mixto; urbano es una banda que se llama "**La Jam de Folklore**" o "**La eléctrica Folklórica**" que ya expresan en sus nombres el espíritu de fusión ("*Jam*" viene de "*Jam Session*", equivale a "*zapada*" -aunque este término se usa más en el rock-y se trata de una *improvisación musical típica del ámbito del jazz*); urbano es el director coral que escribe arreglos vocales de canciones populares porque cree que de esa manera hace que su coro conecte más con la realidad de su ciudad o país o porque cree que con ese ropaje se legitiman estéticamente aquellas músicas ante ciertos públicos; urbano es una cantante folklórica que a la vez toca el bombo legüero junto a un guitarrista eléctrico "***heavy***"; urbano es un quenista gran improvisador que presenta un disco que se llama *"Aerófonos y Computadoras*"; urbano es un cantante de rock "*alla* **Roger Plant**" o "**David Coverdale**" que despliega agudos, potencia y largas melenas "*alla* **Zeppelin**" y que reivindica la actitud de sus héroes en la historia y lugar que a él le tocan; urbano son los conjuntos de cuerdas u orquestas de grandes instrumentistas y de directores/arregladores que admiran a **George Martin, John Williams,**

Lorne Balfe, Martin Phipps o **Danny Elfman**, entre tantos otros, y que aman a **Piazzolla** y **Jaques Morelenbaum**; urbano son los cantautores de generaciones viejas y los de las jóvenes que se identifican entre sí por la positiva o por la negativa, porque ambas identificaciones cuentan en la construcción o en la deconstrucción; urbano son aquellas *músicas bailables* que, sea que pertenezcan al hoy poblado mundo de la llamada *música electrónica o no* -nombre que hasta hace no mucho monopolizaban los ámbitos académicos- escuchamos sin querer escuchar (o sí) porque ocupan de hecho el espacio citadino desde los medios masivos de radio y televisión y las plataformas digitales: entrás al bar y allí están, vas por la calle y algún parlante no visible las amplifica, con la impunidad de la creencia de que a todos nos vienen bien, pero si no se las nombra estaríamos cometiendo una omisión flagrante que *viciaría de nulidad* nuestro artículo, todas comparten un ritmo regular y acentuado que convoca al movimiento: en un televisor suena hoy un *trap*, un *reguetón*, pero cuando éramos adolescentes sonaba la cumbia colombiana o el incipiente cuarteto, y más adelante irrumpieron el *reggae*, el *rap* y el *hip hop*, el *merengue*, etc., algunas nacen como lenguajes o letrísticas de tribus urbanas que algún sociólogo recoge con interés y todas (o casi) traen consigo movidísimas y "sexuales" coreografías (si escribía "sensuales" le escapaba a la verdad elegantemente), casi todas andan sobre ruedas en un circuito comercial concreto y generan pingües ganancias para los autores y compositores en SADAYC y para los clubes o estadios donde se produce la ceremonia social que es la plataforma histórica y socialmente determinada: *el baile*. Siempre al hablar de esto recuerdo algo que leí, si mal no recuerdo, de **Phillip Tagg**, el musicólogo británico (prometo verificarlo), aquello de que los que danzan, los que bailan, los bailarines en el escenario o en la pista, ejercen un tipo de audición, una forma corporal de conexión con la música; y vuelvo: urbano es el *piano man* de perfil jazzero que navega abstraído en su música y busca a ese público amante de su ensimismamiento, aun cuando pareciera ignorarlo; también la *piano woman* que no es necesariamente la mujer que estudió piano porque era el mandato social de la niñas, sino porque se enamoró de su sonido y del *"idioma"* de tan bello instrumento y punto; urbano es el folklorista que se hace carne con lo que toca, que lo considera más un deber ético que estético, o en ese orden, un *"deber ser*" de identidad, de pertenencia, pero sabe que la música es una sola y diversa ya que no puede dejar de silbar un estribillo de **Calamaro** que no lo suelta; y urbano, final y felizmente, es un gran bandoneonista nativo de la ciudad de Río Tercero (Córdoba) que se pellizca cuando se entera que ha sido nominado a un Grammy por su disco de tango.





Pablo Jaurena en los Latin Grammy



Horacio Sosa
